LETTRE D'UN CINÉASTE À SA FILLE

Un film de Éric Pauwels

LYCÉENS AU CINÉMA 2002–2003

collection les sens de l'art

SOMMAIRE

3. AVANT-PROPOS
Un air de famille

4-6. ANALYSE DU RÉCIT
Découpage séquentiel
Un conteur sachant composer

7-9. CHEMINS DE TRAVERSE
Train de vie
L'histoire de Messire Gauvain
Une partition sonore

10-11. PISTE DE REFLEXION
L'essai poétique
Un film manifeste

12. POINT DE RENCONTRE
Questions à… Eric Pauwels

Les dossiers pédagogiques et les fiches-élèves de l'opération Lycéens au cinéma en Région Rhône-Alpes sont édités par l'AcrirA et l'Université Lumière-Lyon 2 avec le soutien de la Région Rhône-Alpes.

Rédacteur en chef : Jacques Gerstenkorn, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2
Dossier : *Lettre d'un cinéaste à sa fille* © AcrirA
Auteurs : Jacques Gerstenkorn avec le concours de Martin Barnier, d'Alban Jamin et de Philippe Roger
Jacques Gerstenkorn est professeur en études cinématographiques à l'Université Lumière-Lyon 2. Il dirige également Doc en courts, festival partenaire de Lycéens au cinéma, qui se tient à Lyon chaque année au début du mois d'octobre.
Maquette : Terre de Sienne
Iconographie : Photogrammes réalisés par Jacques Petat, Films de l'Estran, avec l'aimable autorisation de Documentaire sur Grand Écran. Le portrait d'Éric Pauwels (couverture) est de Jean-Michel Vlaeminckx.
Remerciements à Éric Pauwels et Cyril Peyramond

AcrirA
Association des cinémas de recherche indépendants de la région alpine
159, cours Berriat 38000 Grenoble
Tél. 04 72 61 17 65 – Télécopie 04 76 21 06 54
Mél : lyceens.acrira@wanadoo.fr
Coordination des dossiers : Christine Desrumeaux-Thirion (AcrirA) et Région Rhône-Alpes – Direction de la culture, du sport et de la santé, Direction de la communication

GENERIQUE

Lettre d'un cinéaste à sa fille, 2001
Film dédié à Lotte

Réalisation : Éric Pauwels
Assistants : Éliza Smierzchalska et Mathias Gokalp
Image : Rémon Fromont, Éric Pauwels
Son : Ricardo Castro
Montage : Rudi Maerten
Mixage : Michel Goossens (RTBF)
Étalonnage : Roger Vervoenen (Meuter-Titra)
Personnages : Le boulanger et son fils (Serge et Jules Hayez), le garçon de bain (Mohamed ben Hamidou), le gynécologue (Renaat-Joris Denolf), le clown (Ivan Fox), le cinéaste enfant (Gaspard Pauwels)
« Le Mélodrame » : La petite fille (Anna Maerten), le bon et le méchant (Didier Francfort), la mère (Mary Herbert), l'infirmière (Manuela Rastaldi) et le chien Puf
Accompagnement piano : Alexandre von Sivers
Costumes : Isabelle Lhoas
Peintures et dessins : Éliza Smierzchalska
Assistant caméra : Aliocha van der Avoort
Sons directs : Aline Jeandenans
Boîte de Cuba : Fransi de Villar Dille et Oriane Mounition
Production : Ulrike, CBA, RTBF-Carré noir, avec l'aide du ministère de la Communauté française de Belgique
Distribution : CBA
Format : 1,66 – 16 mm, noir & blanc et couleur
Durée : 50 minutes

SYNOPSIS

Un jour, protégé par le dieu Elegua, le cinéaste belge Éric Pauwels décide d'écrire une lettre à sa fille, sous la forme d'un film personnel et ludique, tissé de mille histoires et cousu de différentes textures, un livre d'images animées où un cinéaste prend position par rapport au cinéma et donne à voir les visages et les fables qu'il veut partager.

À voir
DVD Lycéens au cinéma en Région Rhône-Alpes : « Le cinéma à la première personne », entretien avec Éric Pauwels – Auteur du DVD : Jacques Gerstenkorn – DVD produit par la Région Rhône-Alpes (septembre 2002).

CINÉASTE/FILMOGRAPHIE

Le cinéaste

Éric Pauwels est né à Anvers en 1953. Après des études de théâtre, d'ethnologie et de cinéma, il est aujourd'hui professeur à l'INSAS (Bruxelles) où il encadre les travaux de cinéma documentaire.

Filmographie

1976-1983 : Série de dix documentaires ethnographiques sur les danses de possession
1985 : *Violon Phase* (16 mm, 12 min, couleur)
1986 : *Hamlet ou les Métamorphoses du jeu* (16 mm, 47 min, couleur)
1986 : *Improvisation* (16 mm, 12 min, couleur)
1986 : *Rites de possession en Asie du Sud-Est* (vidéo, 52 minutes, couleur)
1988 : *Face à face* (16 mm, 40 min, couleur)
1989 : *Voyage iconographique : le Martyre de saint Sébastien* (16 mm, 52 min, couleur)
1990 : *Trois danses hongroises de Brahms* (16 mm, 12 min, couleur)
1991 : *Les Rives du fleuve* (16 mm, 57 min, couleur)
1992 : *Lettre à Jean Rouch* (16 mm, 7 min, n/b)
1993 : *La Fragilité des apparences* (16 mm, 45 min, couleur)
1998 : *Pour toujours* (35 mm, 70 min, couleur)
2001 : *Lettre d'un cinéaste à sa fille* (16 mm, 50 min, n/b et couleur)

AVANT-PROPOS

Un air de famille

Henri-François Imbert aurait-il pu trouver la *Lettre d'un cinéaste à sa fille* dans une caméra achetée dans une brocante de Bruxelles ? Éric Pauwels aurait-il pu raconter à sa fille l'histoire du petit film irlandais qui s'invente sous nos yeux médusés dans *Sur la plage de Belfast* ? Suggérée lors d'une rencontre entre les deux cinéastes par Henri-François Imbert, cette idée que chacun des deux films aurait pu contenir l'autre est au cœur du désir de les programmer ensemble dans le cadre de l'opération Lycéens au cinéma en Rhône-Alpes. Et si toute proposition de programmation est un acte de montage, celle-ci relève d'une figure bien connue des cinéastes : le montage parallèle. Aux enseignants et aux élèves de s'emparer de cette proposition ludique et pédagogique pour expliciter ce qui rapproche les deux films, tout en respectant leur singularité absolue.

D'entrée de jeu, ouvrons quelques pistes.

La parenté de ces moyens métrages documentaires tient avant toute chose à leur référence commune soit au film de famille, soit au cinéma amateur, pratiques dont les films dits « professionnels » sont d'ordinaire plutôt soucieux de se démarquer. Né du désir de restituer un film Super 8 à ses propriétaires, *Sur la plage de Belfast* fait surgir, au bout du voyage, ce qui se trouve au fondement même du film de famille : l'urgence plus ou moins consciente de laisser une trace, de lutter contre la disparition des êtres chers, de fixer sur pellicule d'éphémères moments de bonheur. Tandis qu'Éric Pauwels s'adresse à sa fille en filmant sa tribu (notamment son fils Gaspard, son chien Puf et ses amis proches), et cela non seulement pour lui faire cadeau d'un petit mélodrame qu'elle lui réclamait quand elle était encore une enfant, mais davantage pour lui transmettre quelques vérités fondamentales sur le comique et le tragique de la vie, ou encore sur la liberté qu'a toute femme de choisir son destin. Pour autant, aucun de ces deux films si personnels n'est d'ordre privé. Profondément ancrés dans une attention à l'être et à l'autre, ils atteignent chacun selon ses puissances propres à l'universel.

On trouvera au fil des pages qui suivent, complétées par un DVD produit par la Région Rhône-Alpes et tout entier nourri par la parole vive et généreuse des cinéastes, bien d'autres liens techniques et thématiques, poétiques et politiques, génériques et « génétiques », entre ces deux réussites majeures d'un cinéma d'artisans. Citons seulement un trait tout à la fois commun et spécifique : l'inscription prégnante de la voix même du cinéaste tout au long du film, à travers une écriture tantôt proche du conte (chez Pauwels), tantôt proche du carnet de voyage (chez Imbert)…

Puissent ces voix solitaires et minoritaires, porteuses de fragments d'histoires et d'éclats d'humanité, résister au flux des médias ou au tapage du cinéma industriel – et faire entendre au spectateur engourdi la petite musique, heureuse et forte, d'un cinéma libre et léger.

Jacques Gerstenkorn

ANALYSE DU RÉCIT

Découpage séquentiel

0-2' : Séquence d'ouverture.
Début du tournage. Mise en évidence des éléments qui composent un film (clap, caméra, prise de son). Succession de plans d'une cour intérieure, probablement celle du réalisateur, mêlés à des peintures représentant le même lieu soumis aux intempéries selon les différentes saisons (gros plans de fleurs, de gouttes de pluie). La voix-over rappelle le questionnement initial de sa fillette et l'incapacité du réalisateur à lui répondre. Il explique sa vocation. Cette séquence d'ouverture est rythmée par une chanson cubaine. Le montage des plans épouse ses changements de rythmes et ses intonations.

2'-5' : Petit mode d'emploi pour convoquer le dieu Elegua.
Les amis cubains du cinéaste lui font parvenir un colis pour convoquer le dieu bénéfique Elegua. Suivant à la lettre les indications, il accomplit la préparation de petits paquets magiques dans une série de plans fixes puis exécute les actions occultes requises. Un train passe. Chaque grand segment du film sera séparé du suivant par une résurgence de plans (ceux tournés dans un train, avec le reflet de tableaux dans ses vitres, ceux d'un enfant qui observe, ceux de cairns dans un désert), fils conducteurs internes aux visions du cinéaste.

5'-9' : Une collection de portraits.
Début de la lecture de la lettre. Le cinéaste précise ce qu'est son art, apparenté à la peinture. Séquence constituée de nombreux plans de tableaux célèbres (au Louvre) puis intégration de portraits réalisés par lui (le boulanger et son fils, le garçon de bain, l'étalonneur de films, le médecin).

Histoires d'écriture.
9'-14' : Dans un musée, un enfant observe des vestiges sumériens. Le réalisateur évoque une plaquette d'argile avec les premières traces d'écriture. Suite de plans où les oiseaux ont laissé leurs traces sur le sol. Puis, après des images d'eau et de ciel, images d'une peinture érotique japonaise avec lecture du texte inscrit sur l'éventail de la femme. Pour clore cette séquence, histoire des chameaux « alphabétiques » du sultan. Plans d'un palais et de désert. On lit les lettres de l'alphabet en arabe à chaque fois qu'un chameau apparaît.

Histoires de destructions et de tristesse :
14'-15' : La météorite d'Okanski.
Images de photos représentant la plaine de l'Oural où s'est écrasée la météorite. Plans du musée d'Okanski.

15'-16' : Deux funèbres histoires de famille.
Image pour une pietà : la fenêtre d'une maison d'un petit village du Jura où une mère a soigné son enfant plongé dans le coma pendant vingt-sept ans, puis impossibilité pour l'auteur de trouver des images pour illustrer un père tuant son enfant condamné. Suite de cadres plongés dans l'obscurité, entrecoupés d'ombres d'arbres.

16'-20' : Les clowns tristes : enterrement et anecdote du pied cassé.
Procession de clowns dans un cimetière, sous la pluie. Plans de pluie rythmés par une rumba et un chant lyrique. Un spectacle de cirque sous les yeux des enfants. Témoignage d'un clown qui doit créer un effet comique à partir de sa souffrance.

20'-21' : Le tour de magie raté.
Souvenir du cinéaste d'un tour de magie raté de sa fille sur des plans de bâtiments éclairés de nuit, avec de lents travellings latéraux.

21'-24' : Le vol de l'oiseau qui chantait si bien.
Un conte africain dit sur le plan fixe, tourné en accéléré, de la place d'une ville durant toute une journée. La séquence se clôt par le plan d'une main décorée au-dessus d'une bougie que l'on souffle.

Le temps, l'espace et le souvenir.
24'-26' : Réflexion sur le temps, les images et l'espace.
Dans un atelier, un homme peint sur du polystyrène une constellation qu'il éclaire et qu'il filme. Chant d'enfants asiatiques. Puis plan fixe en plongée d'une mappemonde dessinée. Une main reconstitue le périple, pour peupler la planète, des premiers hommes à l'aide de grains de café. Évocation sur des images de mer en noir et blanc du premier face à face entre Christophe Colomb et les Amérindiens.

26’-28’ : Kafka et la petite fille.
Plans de Prague, ses rues, ses squares, ses canaux. Histoire de la petite fille qui avait perdu sa poupée et que Kafka avait consolée en inventant des lettres que le jouet lui envoyait. Une tombe arabe succède à la tombe de Kafka.

28’-29’ : Les hommes de pierre de Pompéi.
Les hommes figés dans la lave, le Vésuve qui fume. Réflexion sur la disparition inéluctable de toute trace et de toute écriture.
29’-30’ : Histoire de Jussieu.
La vie de l’explorateur Jussieu racontée sur de nombreux plans d’eau courante rythmés selon le débit verbal du narrateur. Fondu au noir, puis succession de plans de nature.

30’-37’ : Le petit film muet.
Mise en place d’un cache « carré » pour redéfinir le cadre puis début du mélodrame en 27 plans avec cartons. Après le film, plan du coin de la rue du cinéaste avec rapide apparition des acteurs du petit film.

Épilogue.
Histoire de Gauvain et chanson finale.

37’-43’ : Histoire de Gauvain sur des images de mains décorées selon un rite nuptial oriental.
43’-45’ : Suite de travellings sur la chanson cubaine. La nature en fête.
Le plan de la main et de la bougie qui s’éteint vient achever le film.

Un conteur sachant composer

Pour qu'il y ait récit, il faut qu'un vide, un manque, un fossé soit à combler. L'histoire sera ce fil jeté sur l'abîme, pour relier ce que le temps ou l'espace a séparé. Il s'agit de renouer ce qui, usure ou rupture, s'est perdu. Le conteur est tisseur ; dans l'espace fictif de sa tapisserie de mots, il coud la morale de sa fable. Le conteur est tresseur ; il réunit ses histoires en un chapelet, un collier de graines de récits qui paraissent s'engendrer.
Le film de Pauwels est tout cela à la fois. Un père s'adresse à son enfant, c'est-à-dire à l'enfant qu'il fut, pour conjurer le temps qui efface toute trace ; et ce n'est pas une seule histoire qu'il va lui conter, mais bien tout un bouquet, pour apprendre à vivre. Chaque histoire est un condensé de la sagesse humaine.
Si l'identité du narrateur est définie, on ne peut en dire autant du destinataire. *Lettre d'un cinéaste à sa fille* : la formulation semble contredire la densité des propos tenus ; ce discours adulte, d'essayiste, serait-il compris d'une enfant ? D'ailleurs, l'introduction ne joue pas la fiction de l'adresse ; le public du film est d'abord visé. Pourtant, la dédicace n'est pas que rhétorique. Pour en apprécier le sens, il faut écouter la conjugaison des récits narrés, où le passé se taille la première part ; c'est que le conteur occupe la place du mort. Testamentaire, sa leçon de vie serait formulée post mortem. Et s'il parle en adulte, c'est, un peu, qu'il monologue, et, beaucoup, qu'il s'adresse à sa fille qui d'ici peu aura grandi et se trouvera à sa place. Placé sous le signe du liquide (l'eau coule en pluies, torrents et en mers, y compris de sable), donc du mutable, le film sait l'érosion des discours tracés ; mais la récurrence du motif de la perte dans les récits (l'oiseau dérobé, la météorite disparue, la poupée perdue, la collection égarée) ne sécrète pas pour autant l'amertume, car la vie est comprise comme passage de relais.
Ce mouvement perpétuel justifie l'enfilade des récits. Si l'on en perd un, inattention ou inintelligence, un autre finira par trouver le chemin du cœur, et l'auteur aura touché au but. Si diverses d'apparence, ces petites histoires sont autant de variations musicales sur un thème unique, celui de l'apprentissage de l'existence, dans l'infinie constellation de ses vicissitudes. Récits, recettes à vivre, telle la boîte à exorcisme envoyée par la poste. Mais déjà l'inventaire initial des outils du tournage, caméra et magnétophone, donne la recette du bonheur : les instruments du cinéaste – sa palette, son clavier – permettent l'exercice du métier.
Peinture et musique sont les modèles de ces récits qui se partagent en deux catégories, qu'on a coutume de désigner documentaire et fiction. Tel un peintre du réel, le cinéaste peut pratiquer le genre du portrait ; c'est alors la rencontre avec l'autre qui fait récit. Tel un musicien de l'imaginaire, le cinéaste peut échafauder des mélodrames ; et c'est le conte, cette confession cryptée, qui sublime alors le récit. Pauwels excelle dans les deux registres, les mêlant même, pour indiquer leur nécessaire complémentarité. Ses deux hommages (l'amour excède le pastiche) au cinéma des premiers temps, cette enfance de l'art, en sont les preuves les plus abouties. D'un côté, un conte noir et blanc, noir malheur et blanc bonheur, avec épreuve de cécité et miracle à la clef. De l'autre, une vue lumiériste attentive à la vie quotidienne, avec voitures, passants dans la rue et commerçant sortant de son épicerie pour faire signe à la caméra. Une vue où les protagonistes du mélodrame précédant (fillette sage, homme barbu et chien comédien) se sont glissés parmi les figurants anonymes. Preuve de l'équivalence des genres.

Philippe Roger

Train de vie

Si le film d'Éric Pauwels peut sembler à la première vision extrêmement dense et dédaléen, il existe un leitmotiv qui balise le parcours : le train.

Mise en scène du train :
Le train apparaît très tôt. On l'entend d'abord dans le lointain, lorsque les petits paquets sont déposés dans les coins de la maison. Puis, près d'une voie ferrée, après que l'on ait marqué d'une flèche le sens de son trajet (vers le sud), il défile devant le cinéaste adulte qui fume son cigare de dos, et devant l'enfant qu'il a été. Le train fait partie du rite magique et s'apparente dès le début à un élément diégétique et poétique qui va servir de médiateur entre l'univers du cinéaste et celui de l'enfance. Le film est littéralement « mis sur ses rails », placé avec dynamisme sous le signe de cette flèche tracée à la coquille d'œuf, même si ses détours et ses circonvolutions sont nombreux et inattendus.

Un moyen de structurer le film :
On peut aisément filer la métaphore ferroviaire : les plans de train (des travellings vus à travers ses fenêtres) sont des échangeurs, des correspondances visuelles et sonores qui font bifurquer la narration vers de nouveaux horizons. Un exemple parmi d'autres : après la lecture de la peinture japonaise, une profusion de plans (travellings de train et macro-plans de tableaux) s'enchaînent pour laisser place à des travellings stables, bercés au son calme du glissement du train. Grâce à un raccord sonore et visuel, le son devient le souffle du désert qui apparaît. Nous venons de changer de continent en un instant. Le train peut aussi survenir à l'intérieur d'une même séquence, marquant nettement une progression dans le propos (on passe avec lui des tableaux du Louvre à la série de portraits).

Un musée itinérant :
Symbole du voyage, le train est un moyen de déplacement privilégié pour le cinéaste (aucune présence d'avions ou de voitures), mais celui-ci réinvente sa fonction locomotrice. En effet, ce train ne transporte pas de passagers mais des tableaux. Ces tableaux ont un rôle dans l'élaboration du film. Ils peuvent faire écho à une séquence précédente, en annoncer une nouvelle (Kafka), ou réapparaître régulièrement (les Cézanne). Les tableaux semblent s'échapper des musées pour s'harmoniser avec le monde, se mêler au flux du montage, se revitaliser à bord d'un train devenu une insolite galerie itinérante. Par des surimpressions qui mêlent peintures et reflets du paysage qui défile, l'image devient une matière extrêmement riche, stratifiée. Cette importance accordée aux images qui voyagent rappelle l'autre voyage opéré par le réalisateur à travers son film. Lorsqu'il dit à sa fille « Je voulais te ramener de là-bas une autre image, une image étrange et triste : celle de l'enterrement d'un clown », c'est sur des plans de train qui file. Ce moyen de transport, irréductiblement lié aux balbutiements du cinéma, est le plus apte à rapporter des images issues du passé du cinéaste pour composer la « lettre ». Le montage chaotique des multiples plans de paysages qui défilent mime alors efficacement le fonctionnement parcellaire de la psyché du cinéaste, et exprime la vitalité de ses souvenirs.

Un dynamisme cinématographique :
Le train ne sera jamais filmé de l'extérieur et seules les images à travers ses fenêtres importent au réalisateur qui appréhende le train comme machine à créer de l'image, plus que comme moyen de locomotion. L'analogie entre le train et la caméra est patente. Proposant un défilement fascinant d'images perçues à travers un écran/fenêtre (cf. les regards de l'enfant), le train « cinématographique » de Pauwels est réinvesti de sa force motrice originelle, du pouvoir hypnotique qu'il exerça lors de son « Arrivée en gare de La Ciotat ». Significativement, le plan qui suit celui du cinéaste en train de fumer le cigare est filmé depuis l'arrière du train et offre une image propulsée par la machine. La caméra sur une machine, la vitalité des mouvements d'appareil, le flux énergique du montage… cette conception de la caméra n'est pas sans rappeler L'Homme à la caméra de Dziga Vertov. Pauwels cherche tout comme lui à enregistrer les pulsations de la vie, mais aussi les aléas de la mémoire, à la fois précise et désordonnée.

Alban Jamin

L'histoire de Messire Gauvain

Après le petit mélodrame muet, le cinéaste ne peut s'empêcher d'ajouter un « épilogue » visuel et musical pour clore son film. L'histoire de Messire Gauvain est donc la dernière séquence qui raconte une histoire avant le montage frénétique et euphorique sur la chanson finale. On remarque le statut particulier de cette séquence qui, par sa force d'évocation et sa place dans le film, synthétise et clôt remarquablement l'œuvre du cinéaste.

Un dépouillement lumineux
Si l'on considère cette séquence par rapport à l'ensemble du film, on constate l'extrême simplicité du dispositif instauré : sur des images de mains qui se parent de motifs dessinés, le réalisateur conte son histoire. Cinq minutes sans musique, un montage lent, dix-sept plans tournés à l'épaule : tout concorde pour faire de cette dernière histoire un instant de contemplation durant laquelle une vérité fondamentale sur la condition féminine sera délivrée.

Le refus de la redondance des images
On retrouve ici un principe récurrent et audacieux qui régit nombre de séquences du film : à aucun moment, les images ne seront redondantes par rapport au texte de la voix-over. L'intelligence du choix des images déjoue toute illustration littérale du récit puisque ce sont des images à caractère documentaire qui illustrent une fable médiévale. La démarche, réellement poétique, favorise donc en premier lieu l'incongruité de l'association. Mais que dire alors de l'étrange impression qui se crée ? L'effet repose sur le parallélisme entre la création progressive d'un objet et l'évolution simultanée d'une histoire contée, inextricablement liés, qui produisent finalement un sentiment unique et fascinant, rehaussé par l'importance capitale de la voix du narrateur, douce, profonde, presque hypnotique. Loin d'être distrait par un élément qui annihilerait l'autre, le spectateur suit donc non seulement avec intérêt les étapes de la constitution des « gants », mais reste aussi attentif aux étapes de la constitution du récit de Gauvain. Le choix de ces images n'est cependant pas gratuit et trouvera une justification par rapport au dénouement de l'histoire. Ce sont en effet des gants nuptiaux qui sont dessinés, et la fable se terminera par un mariage.

L'« harmonie imitative » du montage
La forte interaction entre les images et le texte trouve son origine dans un montage qui épouse la progression du récit. Les changements de plans et de valeurs de cadre correspondent alors aux grandes étapes du conte et à l'intensité de l'action narrée. Par exemple, lorsque Gauvain retrouve l'ogre, un plan rapproché, très construit, montrant la femme tenant la main qu'elle peint vient comme pour marquer la stabilité du segment narratif qui débute. Un raccord dans l'axe offre ensuite un gros plan de la main, lorsque Gauvain accumule les fausses réponses, puis un très gros plan correspond à la destruction du monstre. Trois étapes, trois plans qui iront en se rapprochant de la main peinte, à mesure que Gauvain se « rapprochera » de la vérité. Cette « harmonie imitative » du montage rythme plusieurs autres séquences du film (la chanson de l'ouverture, l'histoire de Jussieu, la mort de l'enfant dans le coma…) et révèle un travail extraordinaire de précision dans l'élaboration du rapport entre l'image et la bande son. On remarquera que, sur un plan plus général, la séquence fait aussi écho au plan récurrent de mains peintes devant une bougie, créant une résonance interne, diffuse et conductrice.

Une séquence emblématique
Faisant écho à la construction impressionniste du film, cette élaboration d'un objet par touches, cette succession de motifs patiemment entremêlés qui aboutissent à la parure nuptiale, privilégie une virtuosité tranquille, loin du spectaculaire facile. Cette humilité est bien le propre du cinéaste qui se présentait dès le début comme un artisan, un peintre. Métaphore à peine voilée de sa démarche, le rite arabe prend comme matière première le corps humain. La chair devient ici papier, et les dessins appliqués au henné, fluide d'origine végétale, sont proches de l'enluminure et de la calligraphie. Se rejoignent alors en cette séquence les préoccupations du réalisateur concernant l'accord entre la nature, l'art, la culture et l'homme, mais aussi sa résignation face à l'aspect éphémère des traces et de l'écriture (les motifs de la main disparaîtront après la cérémonie).

L'histoire de Gauvain réaffirme une dernière fois l'un des principes qui régit le film : la mise en parallèle constante entre l'univers oriental et l'univers occidental. Une remarquable fusion qui accède à l'universalité (le visage de la femme parée, une Européenne semble-t-il, n'est jamais montré) est obtenue, offrant une « union » inespérée entre un rite arabe et un conte occidental, une étrange « leçon de chose » donnée par un humaniste du XXI^{e} siècle à sa fille.

Alban Jamin

Une partition sonore

Le son vient avant l'image. Edison a mis au point le phonographe avant le kinétoscope. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille* les premiers éléments du film reprennent l'ordre historique du précinéma : « Le son ? Ça tourne ! L'image ? Ça tourne ! » Cette convention du son documentaire synchrone sert d'introduction. Par la suite les bruitages, voix et musiques se déplacent d'un lieu à un autre, d'un plan à un autre (overlapping), en utilisant peu de son synchrone, loin du « cinéma direct ». Éric Pauwels et l'équipe son veulent donner au spectateur l'intimité, la proximité d'une lettre lue/dite à la première personne, aussi bien que la chaleur, la sensualité d'un grain sonore accompagnant les petites histoires exotiques « pour [son] enfant » qui parsèment le film. La troisième proposition pour l'oreille du spectateur conclut le film avec une double citation cinéphilique.

Le bruit intime jouxte la voix du père-cinéaste quand on se trouve dans son univers personnel. Le réalisateur ouvre un colis. Il en sort des petits bruits précis de papier, de pinces à linge et autres éléments du culte à Elegua pendant la lecture de la recette pour « désorienter les ennemis ». L'intimité et l'amitié se retrouvent dans les bruits électroniques des machines de Roger, l'étalonneur. Plus tard, dans un studio de prise de vues, les bruits du maniement de la caméra et de la préparation des lumières nous rapprochent de la vie et du travail du cinéaste. Ce premier groupe acoustique forme un son « personnel ».

Le deuxième type de son nous promène loin dans l'espace terrestre et imaginaire. Le rythme du train joue le rôle de refrain. Cela permet la transition vers des lointains pays. Ces pays, jamais précisés, apparaissent comme une synthèse des éléments terrestres : eau, air, terre. Les bruits de vent alternent avec la pluie, le ressac des vagues se mélange au chant des mouettes puis un air sec souffle sur le désert. Le panthéisme sonore crée une ode à la nature. Les sons seuls rapportés de divers voyages peuvent être mixés avec des bandes de sonothèques. Ici, pas de réalisme. Comme dans un film de Chris Marker (on pense à Sans soleil), le mixage de divers éléments nous fait basculer dans le rêve. La fluidité des raccords sonores, surtout avec les éléments liquides, « baigne » le spectateur dans une ambiance poétique, véritable composition musicale dont le lien avec l'image se construit uniquement dans la tête de chaque auditeur. Ce deuxième groupe de son constitue le « voyage impressionniste acoustique » du spectateur, composition poétique accompagnant la voix d'un conteur.

Peu avant la fin du film, une parodie de mélodrame muet évacue la voix et les bruits. Seul reste un piano qui joue avec le suspens. Le musicien Alexandre von Sivers maîtrise l'art de l'accompagnement exagérément dramatique. Le happy end du petit mélo enchaîne sur la vue d'une épicerie en plan fixe (presque un film Lumière), au coin d'une rue où se croisent tous les acteurs du mélodrame. La musique est remplacée par une ambiance de gamins joueurs… qui n'apparaissent pas à l'image. Par contre le chien, revenu de 1910, traverse sagement la rue… On le reconnaît, il jouait dans Mon oncle de Jacques Tati ! Le son est ici hommage aux jeux des enfants du Vieux-Saint-Maure, près de l'appartement de Hulot, enfants qui restent hors champ chez Tati aussi. Ce troisième groupe acoustique, évocation cinéphilique du muet au sonore, de la parodie à l'hommage discret à Tati, boucle le parcours sonore de ce film où les nuances de la bande son et le choix délicat des musiques permettent de ressentir à la lettre les émotions d'un cinéaste sensible.

Martin Barnier

PISTES DE RÉFLEXION

L’essai poétique

Avec sa *Lettre* filmée, Pauwels expérimente une variante d’allure paradoxale du cinéma personnel : l’essai poétique à double adresse (publique et privée). Des films existent, dédiés ou même adressés par un cinéaste à sa progéniture (ceux de Tarkovski, de Blain), mais ils empruntent la prose de la fiction coutumière… Voyager en amateur dans l’espace et dans le temps, pour donner des nouvelles du monde passé, présent et à venir à son enfant, cela s’est peu vu ! C’est là tout le pari de ce vagabondage de cinéaste, dans la lignée des Essais de Montaigne, qui entend conjuguer l’intime et l’universel. Du cinéma d’amateur, il conserve l’apparence du tourisme kaléidoscopique et du filmage léger, mais cette liberté est mise au service d’un propos réfléchi et d’une composition rigoureuse. Pour en indiquer le principe, il faut avancer l’équivalence du microcosme et du macrocosme, vérifiable tant pour les décors que pour les personnages. Dans le petit jardin qui ouvre et clôt le film tient tout l’univers, ses saisons et ses règnes. De même, dans chaque être de rencontre, c’est l’humanité entière qu’on croise. Le boulanger père de famille, l’innocent garçon de bain, l’obscur étalonneur de cinéma, le gynécologue amateur d’art qui mit au monde sa fille, tous font partie de la famille d’Éric Pauwels qui se trouve devenir aussi la nôtre, frères humains. Si le cinéaste s’adresse à son enfant, c’est en nous prenant à témoin de ce partage d’humanité. Prendre à témoin est la vocation du cinéma.
Mine de rien, Pauwels retrace en un plan toute l’histoire des hommes : en semant comme des graines ses petits cailloux sur une carte, il dresse l’arbre généalogique de notre espèce, depuis l’Afrique des origines jusqu’à l’Amérique, en passant par l’Europe et l’Asie. Sa rêverie continentale condense les millénaires de la famille humaine. Le film décline toutes sortes d’histoires de famille, des plus grandes aux plus petites (le tour de magie raté). Emblématique, celle de Kafka écrivant juste avant sa mort la correspondance d’une poupée perdue, pour consoler la petite fille qui pleurait au jardin public. Pauwels agit de même avec sa fille. Un pied fictivement dans l’au-delà, le cinéaste rédige une série de messages à destination de son enfant, sous la forme de fables où le tragique le dispute toujours au comique. Histoires drôles et tristes, comme celle du clown tenu de jouer avec sa souffrance pour faire rire son jeune public au cirque. L’épisode du mélodrame est la version grave et burlesque du roman familial. Heureuse, la vue du boulanger avec son fils idéalise une famille déchargée du poids de la culpabilité pesant sur le cinéaste, qui n’osait dire à sa fille son beau métier si souvent avili par l’industrie audiovisuelle. La plus dure des histoires de famille reste celle du père euthanasiant par amour son nouveau-né comateux. Aucune image, ici, si ce n’est l’ombre de feuillages frissonnants entre des plans noirs.
Il est un autre tabou de la représentation familiale, tout au long du film : celui du père filmeur. Pauwels n’apparaît qu’en négatif dans son œuvre. Si présent par sa voix, il fuit son image. Tout juste aperçoit-on ses mains ; hormis un plan de dos, on ne devine les traits du père que par procuration, dans ceux de son petit garçon le représentant enfant. L’adulte rentrant chez lui, le périple accompli, sera une ombre lointaine prise du jardin. L’histoire d’Utamaro donne la clé de cette pudeur paternelle. Le créateur doit se fondre dans sa création ; il n’est plus qu’un regard lové dans les lignes de son dessin. Inscrite sur l’éventail de la femme aimée, la fable du héron et du coquillage dit à merveille cette perte de l’auteur dans l’œuvre, selon la loi du désir. Ce désir qui aimante les êtres jusqu’à les unir en une famille toujours recommencée.

Philippe Roger

Un film manifeste

« Je t'écris pour te dire que le cinéma que j'aime, c'est un cinéma d'artisan, de solitaire, de peintre, presque. Un cinéma de regard, de pensée, de partage, plutôt que le cinéma du pouvoir et du spectacle. » *Lettre d'un cinéaste à sa fille* est un film manifeste pour un cinéma de poésie libéré du carcan de l'industrie audiovisuelle. Film engagé, jusque dans sa forme. Sa luxuriance d'images et de sons vivants est un déni crâne du système de représentation dominant, d'audio et de visuel aseptisés, qui dissimulent leur absence d'âme sous une vaine agitation. Les injonctions de Pauwels au générique (« Le son ! L'image ! ») sont rappel à l'ordre de la poésie, contre les succédanés commerciaux qui pervertissent le goût général. Ce film pour (l'homme et son désir, la vie du corps et de l'esprit) est autant un film contre (la société aliénante du spectacle frelaté).

L'énergie du film tiendrait-elle d'un désespoir surmonté ? La calme assurance du narrateur semble conquise sur l'indignation. Si le cinéaste réagit si vivement à la maladie des images ambiantes, au point que les siennes crient d'une vérité retrouvée, préservé d'un hors champ pollué, c'est que pour lui le monde est Un (c'est même cette conviction qui fonde sa poétique si personnelle). Il n'y a pas la vie d'un côté, l'art de l'autre. Il n'y a pas non plus de frontière étanche entre vie et mort, ou entre présent et passé, ni de rupture entre couleur et noir et blanc ; ni de murs entre les cultures. Pour entrer dans la logique d'un montage vraiment créateur, qui donne cohérence aux séquences et unité au film, il faut en suivre le cours liquide, tantôt bondissant, tantôt refluant. Ce montage symphonique rend visible le flux d'une pensée magique qui soude entre elles les facettes du réel et ausculte la mélodie du monde. Au même titre que le montage poétique, le mixage inventif traduit l'unité des contraires. À ce titre, on écoutera la phrase du Requiem de Fauré entrecoupé d'une rengaine, en guise d'oraison funèbre du clown. On prêtera aussi attention à la musique de cirque accompagnant la séquence du musée : l'art fait partie de la vie, comme la vie fait partie de l'art. C'est là le point le plus audacieux, d'où découle la naissance symbolique de la fille du cinéaste dans le dessin du fœtus de Léonard de Vinci ; et l'histoire des chameaux porteurs d'une bibliothèque dans l'ordre alphabétique ; et le lien de l'écriture cunéiforme avec les empreintes de pattes d'oiseaux. Le réel s'écrit, y compris en cinéma.

La vertu d'un tel film est de rappeler le caractère vital de la fonction poétique. L'art n'est pas un divertissement d'oisif, spéculation vaine d'esprit stérile, mais regard ouvert, pensée pratique, partage fraternel. Le cinéma d'artisan que revendique Pauwels, dans la lignée d'un Grémillon ou d'un Cavalier, est patiente écoute du monde. La forme concrète de l'œuvre n'est pas un jeu arbitraire mais un agencement nécessaire : le développement formel se doit d'être de nature organique. L'étalonneur qui traque les dominantes de couleurs à la recherche de la nuance juste fait preuve d'une éthique de son métier, au même titre que le cinéaste qui choisit la sensibilité de la pellicule en fonction de la vibration lumineuse recherchée, ou que le spectateur qui met en relation ses perceptions afin que leur résonance le mène au sens. L'œuvre se déploie dans la vérité de ses métamorphoses grâce à cette chaîne solidaire. S'il s'agit comme ici d'évoquer une rime secrète entre vie et mort, de simples gouttes de pluie frappant le sol peuvent alors devenir des cailloux sur une tombe.

Philippe Roger

Questions à… Éric Pauwels

« Pissaro ne peint pas avec le même pinceau que Vélasquez. »

– Qu'est-ce qui vous a touché le plus dans le film de Henri-François Imbert ?
– Pour moi, cinéaste, tout film est une métaphore du voyage, un voyage dans l'espace et vers l'autre. Dans le cas de Henri-François Imbert, le cinéma est réellement un voyage, en même temps qu'une remontée dans le temps. *Sur la plage de Belfast* est un travail sur la trace et la mémoire de l'autre : c'est ce qui m'a personnellement touché dans son film.

– Ne seriez-vous pas l'un comme l'autre du côté de l'artisanat plutôt que de l'industrie du cinéma ?
– Oui, c'est vrai qu'il y a un choix d'outil extrêmement simple qui conditionne un regard sur le monde, un certain langage. Pissaro ne peint pas avec le même pinceau que Vélasquez. Vélasquez peint avec un pinceau très long, loin de la toile… Le fait de travailler en cinéma et en Super 8, c'est déjà très significatif. 98 % du cinéma est quand même imprégné d'industrie et de commerce. J'ai l'impression qu'il y a des champs immenses balayés par des moissonneuses-batteuses et puis que, au bord de ces champs, il y a des petits jardinets, avec des gens qui travaillent dans leur petit potager, leur petit champ de maïs, leur petite chose à eux. Et ce n'est pas forcément les mêmes légumes qu'ils cultivent, mais il y a des familiarités. Alors de temps en temps j'aperçois quelqu'un dans son potager, je lui fais bonjour par-dessus la haie, il me fait bonjour, on s'échange une parole…
Puis chacun d'entre nous se retire dans son artisanat, dans sa solitude. Car nous ne sommes pas là pour fonder une association de défense de l'artisanat du cinéma ! Mais si on est artisan et individualiste, ce n'est pas non plus par hasard. Il y a une volonté d'approcher le monde par le cinéma de cette façon-là. En même temps qu'un refus de tout le reste, non ?

– Ne craignez-vous pas en vous retirant ainsi de vous couper du public ?
– Je pense énormément à celui qui va regarder le film lorsque je le réalise. J'espère faire des films ludiques, qui ont vraiment une adresse à l'autre, des films dans lesquels le spectateur trouve sa place en toute connaissance des règles du jeu. Je ne pense pas au public en termes de chiffre comptable : je pense au spectateur en tant qu'être humain !

– Faire du cinéma nécessite-t-il un apprentissage ?
– Je crois que le cinéma, l'image, le son, cela peut s'apprendre extrêmement vite, en quelques heures, à la limite, s'il le faut ; mais apprendre à penser, à regarder le monde, avoir une éthique du regard, ça prend très longtemps – et on parle beaucoup de cela dans une école de cinéma.

– Peut-on tout filmer ?
– Oui, d'une certaine façon on peut tout montrer, mais c'est naturellement une question de regard, de distance. Je vais prendre un exemple. Je n'ai jamais aimé filmer un accouchement, je trouve cela d'une obscénité, d'un ridicule total. Par contre, je viens de voir dans un film de Boris Lehman une jeune femme confrontée à l'image de son propre accouchement dont le spectateur n'a que le son, la caméra fixant le visage de la jeune femme. Elle revit son accouchement et en jouit pleinement. C'est un véritable accouchement et pourtant on ne le voit pas !

Propos recueillis le 19 juin 2002 à l'Agence du court métrage par Jacques Gerstenkorn et Cyril Peyramond.